

Guillem Usandizaga

La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega

Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014, 320 p.

[Escena clásica, 4.]

ISBN 978-84-8489-773-6 (Iberoamericana) / 978-3-95487-319-7 (Vervuert)

Adrián J. Sáez

Université de Neuchâtel

adrian.saez@unine.ch

Hay veces en que la historia parece que era una obsesión para Lope, porque los hechos pasados o recientes de España se dan cita en su producción dramática, poética y prosística según una variedad de formas y funciones que, sumadas a las aspiraciones biográficas por ser nombrado cronista real, en ocasiones ha desconcertado a críticos y lectores. Y es que una red tan amplia de referencias no es fácilmente manejable, toda vez que esta cuestión se imbrica profundamente en la sociedad coetánea, el universo del poder y las peripecias vitales del propio Lope, amén de cuestiones de identidad nacional, propaganda, etc. Buena muestra de ello es que, pese a que solo se solían tener en cuenta un manojo de dramas históricos, ha estado presente en los intereses de la crítica desde Menéndez Pelayo. Eso sí, en estos últimos tiempos ha conocido un auge extraordinario, del que dan fe dos trabajos fundamentales de Felipe B. Pedraza Jiménez¹ y Joan Oleza.² Este es el contexto en el que se enmarca el presente libro —en inicio su tesis doctoral— de Guillem Usandizaga, que da un nuevo empuje a estas reflexiones, centrado en uno de los asuntos acaso más espinosos del Lope histórico, como es la representación de la historia contemporánea en su teatro.

En un primer capítulo fundamental, Usandizaga pone orden en esta compleja materia. Para empezar, ofrece una definición del concepto de «historia con-

1. Pedraza (2012).

2. Oleza (2013).

temporánea» que maneja: los hechos que comprenden desde el reinado de Carlos V (1538) hasta el momento de escritura (1625), marco delimitado al reinado de los Habsburgo que confiere coherencia y unidad al corpus. Este abarca diez comedias mayoritariamente escritas en torno al *Arte nuevo* (entre 1599 y 1614) y centradas en acontecimientos de la historia pública —militar—, algunas con la vista atrás (*Carlos V en Francia*, *El valiente Céspedes*, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, *Arauco domado*, *La Santa Liga*, *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Mástrique*) y otras a partir de sucesos de la más rabiosa actualidad (*La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, *El Brasil restituído*) y siempre de autoría segura, aunque en ocasiones se recurre a piezas atribuidas para probar ciertas ideas o constantes. Sobre este abanico de textos, Usandizaga prefiere un análisis individual, que atienda a sus claves ideológicas y a su posible intencionalidad política, para «captar la imagen que de sí misma dibujaba la comunidad política: cómo justificaba las intervenciones militares, su hegemonía y su papel en el mundo, cómo veía a sus enemigos, qué imagen de la cúpula militar y de la guerra ofrecía al público diverso de los corrales» (p. 16). Acto seguido, Usandizaga traza un utilísimo estado de la cuestión del Lope dramaturgo de la historia, que da cuenta de la evolución que han experimentado las lecturas críticas desde las críticas a las licencias dizque mentirosas del poeta hasta los progresivos intentos por comprender los intereses y las motivaciones que subyacen a la dramatización lopesca de la historia y de la propia selección de los episodios, para captar así su función celebrativa y pública, las más de las veces conectada con la historiografía coetánea y un determinado horizonte ideológico. Es el paso «de la conexión con un espíritu nacional estático a una construcción nacional dinámica» (p. 36), como muy bien se anota.

Con este firme anclaje, comienza un viaje por los diversos episodios dramatizados en el que Usandizaga tiene el mérito de dejar hablar a los textos con aclaraciones y apostillas continuas que únicamente enriquecen la lectura al tiempo que crean la sensación de estar siguiendo de cerca el relato —muchas veces interesado— lopesco. La dinámica suele ser la misma: presentación de las piezas según la cronología de los hechos representados, recordatorio de los principales sucesos históricos que recrea y fino estudio de los diferentes temas que salen al paso, entre los que la excepcionalidad de los españoles es recurrente.

El primer antagonismo que se saca a la palestra enfrenta a España y Francia. Sin embargo, Usandizaga principia con *Carlos V en Francia* (1604), una comedia original porque dramatiza el entendimiento con el enemigo antes que la victoria. Este elogio de la paz, con todo, alberga una cierta manipulación de los hechos destinada a establecer una significativa desigualdad entre los reyes, con Carlos V por encima de Francisco I —y con ello de España sobre Francia—, que conectan directamente con el presente de redacción de la comedia: desde esta ladera, el recuerdo de un hecho pasado se compara con el reciente acercamiento hispano-francés, no solo por los beneficios que supone esta alianza para la cristiandad sino para España. Una suerte de diplomacia interesada, pues, que

podría tener como cómplice a la corte y al valido si se confirmara que Lope pudo consultar la *Historia* de Sandoval (p. 50).

Más centradas en la guerra aparecen *El valiente Céspedes* y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, que dramatizan la lucha contra el protestantismo alemán, con límites respectivos en la batalla de Mühlberg (1547) y la de Fleurus (1622). Ambas interesan —según Usandizaga— porque dan primacía a la justificación religiosa frente a las causas políticas. El valiente Céspedes no es «el ejemplo prototípico de comedia histórica de hechos contemporáneos» (p. 55), en tanto las hazañas particulares de Alonso de Céspedes dominan la escena hasta la tercera jornada, cuando el texto se reorienta hacia la trama histórica, posiblemente porque el dramaturgo lo juzgaba «un marco de referencia más eficaz que el estrictamente político para implicar a los espectadores» (p. 95). Tras recordar el próspero ascenso del protagonista, Usandizaga examina la caracterización del enemigo y la motivación religiosa, a través de lo cual se presenta la lucha como una defensa del catolicismo frente a la herejía. Por los mismos derroteros se mueve *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, que ya celebra un triunfo sobre el bando protestante. Pero es más: a la luz de las reclamaciones del protagonista por la dificultad y tardanza en ser premiado, y sumado a que era hermano del patrón de Lope, Usandizaga mantiene que «es verosímil suponer que la comedia pudiera haber surgido de un encargo de la familia Córdoba al secretario del duque con la finalidad de favorecer o acelerar el premio al vencedor de Fleurus» (p. 76). Así explica la exageración de la importancia de esta victoria, las loas al personaje principal y el enlace que se establece con el comienzo del reinado de Felipe IV, que parece querer «señalar la particular deuda del jovencísimo rey —y de Olivares— con el general en un momento de toma de posiciones en la corte e incluso para predisponer mejor el espíritu de quien había de premiar a don Gonzalo» (p. 84). Asimismo, Usandizaga muestra cómo Lope acerca la vida de la soldadesca al público y en este caso también atiende a los sufrimientos de la población civil, que parecen despertarle compasión. Esta sección viene escoltada de dos apéndices en los que se prueba que Lope manejó directamente el *Comentario de la guerra de Alemania* de Luis de Ávila y Zúñiga y la «Relación de lo sucedido en el Palatinado a 23 de junio de 1622» del propio Gonzalo de Córdoba para algunos pasajes de estas dos comedias.

Más claro parece el caso de *Arauco domado*, que responde a una campaña directamente orquestada por García Hurtado de Mendoza y su familia para reclamar mercedes por su labor en la guerra de Arauco. Merced a este interés circunstancial, la comedia gira en torno a la figura de Hurtado de Mendoza y sus hazañas como pacificador de los rebeldes mapuches que se acompaña de una dimensión religiosa que resalta el carácter evangélico de la misión. Igualmente, se realiza un guiño al presente de redacción con menciones a Felipe II y, en el fondo, al ascenso al trono de Felipe III, con la intención de predisponer favorablemente a la nueva corte a las aspiraciones que transmite el texto. Muy interesante es también la perspectiva con la que Lope se acerca a los araucanos,

a quienes presenta escindidos entre discursos pacifistas y belicistas, con una serie de cambios respecto a sus fuentes.

De vuelta de esta travesía a las Indias, Usandizaga analiza *La Santa Liga* (1598-1603) y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (1604), dedicadas al enfrentamiento contra los turcos: la primera recrea, una veintena de años después, un hito en la lucha contra los infieles, lo que se explica por la falta de posteriores hechos de armas similares, mientras el segundo parece «legitimar la guerra de corto alcance del presente con el recuerdo de la grandiosa de treinta años atrás» (p. 131). Más en detalle, *La Santa Liga* constituye un excelente ejemplo de la tendencia de Lope a poner por delante la justificación religiosa y la lectura providencialista de los hechos y de la historia, a decir de Usandizaga. En el apéndice uno puede adentrarse en la mesa de trabajo de Lope, y verle trabajar con la *Vida y hechos de Pío V* de Fuenmayor y *La Araucana* de Ercilla, hipotextos que sigue y de los que se desvía según sus designios. Esta célebre victoria de 1571 se proyecta como «lente de aumento» (p. 170) sobre la expedición a la isla de Longos dramatizada en *La nueva victoria...*, que magnifica una expedición menor, en aras de una propaganda favorable al general y su linaje que otorga una dimensión genealógica a la comedia, «un interesante testimonio de la cultura e identidad nobiliarias» (p. 170).

A diferencia de lo que ocurría con la Guerra de los Treinta Años, que se contemplaba desde la ladera religiosa, en las comedias dedicadas al problema de los Países Bajos priman las preocupaciones políticas. Tanto *Los españoles en Flandes* (1597-1606) como *El asalto de Maastricht por el príncipe de Parma* (1595-1600) sacan a escena hechos situados en tiempos de Felipe II que pueden leerse de manera sucesiva porque abarcan cerca de dos años de gobernación española (entre 1577 y 1579) marcados por la recuperación de la supremacía frente a los rebeldes. *Il va de soi* que la elección no es baladí, sino que muy interesadamente intenta vincularse con el presente, como en *Los españoles en Flandes*: en la comedia se critica reiteradamente la anterior retirada de las tropas españolas y se antepone la política como causa del conflicto. Otros rasgos que examina Usandizaga son la atención concedida a las disensiones internas del enemigo junto al mensaje belicista y las relaciones con la crónica *Los sucesos de Flandes y Francia de Alejandro Farnese* del capitán Alonso Vázquez, de donde Lope toma la rivalidad entre dos altos mandos (Juan y Alejandro Farnesio) del ejército español, «un espectáculo insólito en la comedia histórica de hechos contemporáneos» (p. 198). Una interesante comparación con la contemporánea comedia *Don Juan de Austria en Flandes* de Alonso Remón sirve de gozne para pasar a la siguiente pieza de tema flamenco. *El asalto de Maastricht* se caracteriza por ser una comedia más propiamente bélica, que se concentra en los problemas materiales del ejército español antes y durante este ataque, de modo que se presenta a los ojos del público un conato de motín y la crudeza de los combates, si bien Lope calla la masacre final, «esta especie de *Guernica* flamenco» (p. 211) en palabras de Usandizaga. El sentido de ambas comedias —tres con la de Remón— es la defensa de una política ofensiva en Flandes desarrollada de manera populista.

El último par se centra en la secular rivalidad hispano-portuguesa. Tras recordar el poder simbólico que el teatro podía tener para unir o enfrentar a estos vecinos, Usandizaga examina dos comedias, cada una construida en torno a un punto clave de esta historia. *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* (1602-1603) se deslinda fácilmente en dos, pues primero trae a la memoria la derrota de Alcazarquivir (1578) para pasar después a la conversión del príncipe Muley Jeque, posible comitente del texto. Usandizaga no solo explica la forma en la que Lope encara la representación excepcional de un radical fracaso cristiano, que además era materia sensible para la unión de las dos monarquías, sino que revisa la estructura de la comedia para negar los prejuicios precedentes cuando en verdad hay un claro «diseño compensatorio» (p. 241) en el que se resalta la intervención de Felipe II. A modo de excursus, Usandizaga reflexiona sobre el sentido de este bautismo a la verdadera fe a la luz del actual problema morisco. Por el contrario, la victoria es el tema principal de *El Brasil restituído* (1625), que celebra la recuperación de la ciudad de Bahía de manos de los holandeses. En el contexto de los intentos de Lope y su patrón, el duque de Sessa, intentaban congraciarse con el régimen de Olivares, la comedia puede entenderse como un encargo del propio valido, en tanto el dramaturgo tuvo rápido acceso a informaciones sobre este hecho militar. De este modo, Lope ofrece una visión positiva de las gestiones de Olivares y especialmente de la Unión de Armas, ya que el éxito se asienta en la colaboración entre españoles y portugueses. Además de esto, se estudian los puntos en contacto entre el texto lopesco y el cuadro *La recuperación de Bahía de Maíno*, que sigue a Lope en una serie de detalles, como la leyenda antisemita que echa la culpa de la caída de la ciudad a los judíos. Y, por fin, un repaso de la comedia *Pérdida y restauración de Bahía de Todos Santos* de João Antonio Correa revela escasos contactos con la cala de Lope, aunque tenga un mismo fin celebrativo.

En las conclusiones, Usandizaga echa la vista atrás para recopilar los rasgos más señeros del corpus examinado, mirada que enhebra en una suerte de mapa general las anteriores lecturas individuales. Tres pequeños apuntes bibliográficos al margen antes de bajar el telón: acaso en la mención de la comedia *La tienda de García de Paredes y el capitán de Urbina* (p. 62, n. 15) se pudiera haber remitido a algún trabajo de Antonio Sánchez Jiménez,³ mientras que se echa verdaderamente en falta el libro de Yolanda Rodríguez Pérez *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and Other in historical and literary sources of Golden Age Spain (c.1548-1673)*,⁴ que es de consulta obligada, y en la reconstrucción de los hechos de Lepanto hubiese venido bien Alessandro Barbero, *Lepanto: la battaglia dei tre imperi*.⁵

3. Sánchez Jiménez (2006).

4. Rodríguez Pérez (2008).

5. Barbero (2010).

Para acabar, no está de más resaltar una vez más la dificultad de la empresa, aunque solo sea para reiterar el éxito de Usandizaga en su examen de la mirada y el tratamiento lopescos de la historia más reciente. Tras la lectura de este librito, uno tiene la impresión de que Usandizaga ha sacado a la luz un verdadero Lope con comento, en el mejor sentido de la expresión. Así pues, si desgraciadamente Lope nunca pudo satisfacer su deseo de ser cronista real, Usandizaga ha hecho una excelente crónica de la relación de Lope con la historia.

Bibliografía

- BARBERO, Alessandro, *Lepanto: la batalla dei tre imperi*, Roma, Laterza, 2010; trad. español Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda, Barcelona, Pasado y presente, 2011.
- OLEZA, Joan, *Variaciones del drama historial de Lope de Vega*, *Anuario Lope de Vega*, 19, 2013, pp. 151-187.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega*, *Anuario Lope de Vega*, 18, 2012, pp. 1-39.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and Other in historical and literary sources of Golden Age Spain (c.1548-1673)*, Bern-Oxford, Peter Lang, 2008.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.



